

SUBJETIVIDADE CONSTRUÍDA: UMA LEITURA SOBRE OS TRABALHOS DE BARBARA BLOOM

Marília Solfa¹ / Fábio Lopes de Souza Santos²

No texto “Design and Crime” (2002) Hal Foster afirma que atualmente estaríamos assistindo ao surgimento do “total design”, um campo expandido no interior do qual seria eliminada a distinção entre Belas Artes e artes aplicadas, pois objetos estéticos e utilitários seriam subsumidos no reino do comercial no momento em que “não somente projetos arquitetônicos e exposições de arte mas tudo, de jeans a genes, pode ser considerado design”. Por isso, estaríamos vivendo uma retomada da noção de “obra de arte total” desenvolvida no fim do século XIX, que “incorporou artes e ofícios, e submeteu tudo, da arquitetura aos cinzeiros, a uma decoração rica e elaborada na qual o designer se empenhava para imprimir sua subjetividade em objetos de todos os tipos” (Foster in COLES, 2007: 66-68).

O delineamento desse novo campo de indistinção entre valor de uso de valor estético é considerado por Foster como algo catastrófico, porque tenderia a gerar uma regressão a um estado de indistinção das coisas, inclusive entre sujeito e objeto. O autor identifica esse fenômeno na produção pós-fordista, na qual os objetos produzidos em massa passam oferecer a possibilidade de serem customizados de acordo com “o perfil” de cada indivíduo, mesmo que este esteja devidamente categorizado no interior de nichos especializados de mercado. A partir do momento em que os indivíduos são nivelados e massificados, passam a buscar elementos de diferenciação na mercadoria customizada, que se configura como um mini-sujeito. Surge então o fenômeno que Foster chama de “loss of finitude”: a diluição dos limites entre sujeito e objeto, a impossibilidade de distinção que implica na morte do sujeito, pois a partir do momento em que ele não mais se distingue dos objetos, não consegue assumir uma postura crítica e reflexiva perante o mundo em que vive.

Nesse cenário, a nova economia vende não só objetos, mas produtos imateriais e simbólicos, como dados e experiências. Cria-se um campo intermediário importante, responsável por fazer a mediação entre o consumidor e o produto, no interior do qual o design pode ser considerado algo essencial. Para Foster, a partir de então a vida se torna *designed life* e, o sujeito, *designed subject*:

Pois hoje você não tem que ser pobre de rico para se projetar não só como designer, mas como objeto de design - seja o produto em questão sua casa ou sua empresa, sua face flácida (design cirúrgico) ou a sua personalidade defasada (design de drogas), sua memória histórica (design de museus) ou o futuro de seu DNA (design de crianças).³ (idem, p. 68)

Esta reflexão sobre o papel proeminente do design contemporâneo nos mecanismos de produção e disseminação de formas culturais capazes de moldar identidades sociais, e a preocupação com os rumos do sujeito enquanto objeto de design, são questões que perpassam a produção de Barbara Bloom. Interessa-lhe o que podemos encontrar por trás das aparências e “estilos” atribuídos aos objetos, desvendar o modo como a expectativa e o desejo estimulados pela propaganda moldam nossa subjetividade e condicionam nossos modos de vida.

¹ Marília Solfa é doutoranda do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – IAU-USP, onde desenvolve pesquisa financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

² Fábio Lopes de Souza Santos é professor doutor efetivo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – IAU-USP.

³ Tradução livre.

Em uma entrevista realizada em 2002, Bloom afirmou que ao pensar sobre o papel do design na sociedade contemporânea e sua influência na produção de desejos individuais, lhe vinha imediatamente à mente a cena final do filme de ficção científica “2001: Uma Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick (1968). Tal filme narra a viagem da Nave Discovery rumo a Júpiter, em busca de um sinal de rádio emitido por um monolito. Sua tripulação é composta por cinco astronautas e o computador HAL 9000. A vida dos astronautas depende do computador, que controla as condições do ambiente necessárias para que os humanos sobrevivam. Ao vislumbrar a possibilidade de falha humana, o computador planeja tomar o controle da operação, matando a maioria dos tripulantes. Mas o astronauta Bowman consegue desligá-lo e sobrevive. Ele então deixa a Discovery numa cápsula e embarca numa longa viagem intergaláctica (Bloom in NOEVER, 2003: 38-45).

Quando finalmente aterrissa em um lugar estranho, Bowman vislumbra um cômodo decorado e mobiliado no estilo Luis XVI, com quadros retratando cenas bucólicas da natureza e uma iluminação artificial vinda do chão. Talvez pela vontade de se livrar da ameaça da tecnologia se desenvolver a ponto de controlar a vida humana, ele vê a si mesmo habitando aquele ambiente de maneira convencional, jantando sentado em uma mesa provida de louças e talheres, dormindo em uma cama e usando o cobertor para se aquecer. Mas o tempo passa muito depressa, e deitado nessa cama ele envelhece até a morte.

Bloom fica impressionada com este ambiente artificial que o astronauta encontra no final de sua viagem, uma falsificação de estilos do passado com certo apelo futurista, um espaço alheio à vida humana:

Poderia ser talvez uma ideia alienígena sobre o que um humano típico desejaria encontrar no final de uma viagem como esta? Alguma fantasia de vida luxuosa transmitida por um programa de TV antigo? Seria ele um hóspede ou um prisioneiro? Ou talvez esta seja uma imagem criada pela mente de Bowman? Talvez seja a sua concepção do lugar perfeito para se chegar. Algo comumente convencional, como se o máximo que a imaginação humana pudesse alcançar a fim de conceber um mundo melhor, fosse recordar algo que uma grande revista de decoração o ensinou a considerar como belo.⁴ (idem, 2003: 40)

Esta cena trás para a artista a sensação de incapacidade do homem para desejar. Os desejos não partem mais dos sujeitos, mas são moldados pela indústria de comunicação. Diante da ameaça da máxima autonomização da criação humana – o risco da inteligência artificial suplantar a vida humana – a reação de Bowman é simplesmente se refugiar no reino do espaço privado, e lá permanecer até sua morte. Utilizando as palavras de Boltanski e Chiapello, diríamos que

Aquilo que ele [o consumidor] acredita ser desejo próprio, proveniente de sua vontade autônoma como indivíduo singular é, sem que ele perceba, produto de uma manipulação por meio da qual sua imaginação é subjugada por aquele que oferece os bens. Ele deseja aquilo que querem que ele deseje. O efeito da oferta subjugada e determina a demanda ou, como diz Marx, “a produção não produz somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009: 427).

Temos nesse caso um exemplo da proliferação do *designed subject* apontado por Foster: no campo expandido do total design, o próprio sujeito tende a ser “projetado”, tornando-se os meios de um processo do qual se torna alheio, abrindo mão da possibilidade de construir, controlar ou julgar os próprios fins.

4 Tradução livre.

A partir dessas questões Bloom realizou em 1989 uma instalação intitulada “O reino do narcisismo” (The Reign of Narcissism), exibida em 1989 na galeria Jay Gorney Modern Art em Nova Iorque e em 1990 na Württembergischer Kunstverein em Stuttgart. Com este trabalho, Bloom apontou para a transformação do próprio artista, tradicionalmente considerado personalidade singular e enigmática, em um estereótipo de artista.

Criou um ambiente no estilo neoclássico pensado como uma espécie de “museu pessoal” dedicado à construção de sua própria imagem, imagem literalmente presente em todos os objetos nele expostos. Para concebê-lo, se inspirou na atmosfera da última cena de “2001: Uma Odisseia no Espaço”, agregando a ela a familiaridade de uma sala de estar e a suntuosidade de um museu privado. O espaço era composto por duas salas hexagonais espelhadas e cada uma possuía uma única porta de acesso, em cujas laterais se encontravam bustos de gesso da artista feitos no “estilo grego” apresentando alguns desgastes propositais, simulando marcas da passagem e acúmulo do tempo. Ao entrarmos nos ambientes, encontrávamos inúmeros objetos que pareciam constituir uma coleção privada, como quatro confortáveis cadeiras no estilo Luís XVI feitas em madeira revestida com ouro, com o estofamento revestido por tecidos estampados. As estampas faziam referência às “qualidades pessoais da grande artista”: a primeira era composta pela reprodução de um perfil estilizado de seu rosto, a segunda pela reprodução da imagem de seu signo no horóscopo, a terceira pela reprodução de sua assinatura, e a quarta exibia imagens de raio-x de sua arcada dentária.

Havia também mostruários de madeira com tampas de vidro, do tipo feito para guardar relíquias que devem ser apreciadas, mas não tocadas. Dentro de um deles, estava uma coleção de livros intitulada “As Obras Completas de Barbara Bloom”, composta por 38 volumes. Na lombada de cada livro podíamos ler o nome da artista gravado com letras douradas e em autorrelevo, assim como o título de cada obra e a imagem estilizada de seu perfil. Bloom confessa que os livros eram objetos simbólicos, já que ela desenhou as capas e inventou os títulos, mas não escreveu nada: eram compostos por páginas em branco.

Outros objetos de arranjo doméstico e itens pessoais faziam parte do trabalho e assumiam o papel de testemunhar as “qualidades transcendentais de uma grande artista”: caixas personalizadas de chocolates moldados com a imagem de seu perfil, dois retratos em alto-relevo “acidentalmente” quebrados e depois restaurados por especialistas, e o estudo de três propostas distintas para o design da lápide que seria colocada em seu túmulo após sua morte. O perfil estilizado do rosto da artista, após repetir-se inúmeras vezes, passava a funcionar como o logo de uma marca.

Bloom nos mostra de que forma artistas podem ser criados por instituições e promovidos por estratégias de marketing. Em espaços expositivos, objetos são exibidos para transmitirem um culto ao gênio, assumindo o artista o papel de promotor de sua própria carreira, responsável por construir sua personalidade, mitificando-a. Ao construir uma crítica afiada ao sistema das artes, Bloom demonstra compreensão dos mecanismos que regem a produção de símbolos e valores em nossa sociedade.

A possibilidade do *designed subject* transforma o artista em objeto de cálculo ao projetar seu modo de ser e de aparecer. Foster nos lembra que, para Adolf Loos, quando o sujeito é considerado totalmente completo e acabado, ele é “podado do futuro de viver e respirar, devir e desejar”, passando a “viver com seu próprio cadáver” (in COLES, 2007: 67). Talvez por isso a artista tenha escolhido de forma irônica imagem de sua

arcada dentária para personalizar uma das poltronas em exposição. Trata-se da imagem mais objetiva possível, esvaziada da presença de qualquer resquício de subjetividade:

Os dentes, como sabemos, são frequentemente os únicos elementos remanescentes quando um corpo reconhecível e sua alma desaparecem, e os registros dentários são frequentemente o último recurso utilizado por peritos na identificação de corpos. Seu páthos peculiar deriva do fato de que, por mais úteis que sejam na identificação, eles são profundamente ineficazes para evocar o ser humano em questão. Um retrato, um livro de memórias, o som do piano no apartamento ao lado poderia evocá-lo, mas o raio-x da arcada dentária pode apenas sugerir a existência de um vazio.⁵ (Bloom, 2008: 20)

Assim, Bloom denuncia o desenvolvimento de indivíduos construídos de pura imagem, que é desenhada de forma estratégica. Talvez na tentativa de neutralizar esse papel assumido pelos objetos na formação de identidades, no próximo trabalho encontraremos propostas de situações nas quais os indivíduos poderiam se liberar do peso da posse dos objetos.

Mood Ring Home (2002), por exemplo, configura-se como uma alternativa ao espaço de moradia marcado pelo peso opressivo do acúmulo de objetos que povoam nosso cotidiano. Na primeira versão, um edifício de múltiplos andares possuiria um apartamento por andar e somente um elevador, provido apenas de um botão aleatório, que ao ser pressionado levaria a pessoa a um piso arbitrário e desconhecido. “Essencial para esse projeto é a tensão entre uma sensação de conforto diante da possibilidade de estar em casa, juntamente com a sensação de nunca saber exatamente onde se está”, afirma a artista. (Bloom in NOEVER, 2003: 38)

Na proposta, cada vez que o morador deixar seu apartamento, ele voltará para habitar uma unidade diferente. Supomos que todas as posses individuais essenciais seriam carregadas em seu corpo, e as outras seriam constitutivas do espaço, não passíveis de escolha ou personalização. Bloom cria ao mesmo tempo uma sensação de libertação e desorientação, pensando o espaço de moradia não como um modelo ou ideal, mas como uma ferramenta de reflexão: O fato de uma pessoa perder de vista sua própria localização no espaço e possuir apenas objetos genéricos levaria a um não reconhecimento sobre sua própria personalidade? O que aconteceria com sua memória pessoal, onde ela ancoraria sua identidade? A concepção desse tipo de espaço seria algo desejável ou causaria pânico e desconforto? Ou ambos? (idem, p. 38).

Já na segunda proposta, uma casa heptagonal seria composta por sete cômodos idênticos e um jardim central. Pensada para funcionar através de processos instaurados por um computador, seria provida, como a primeira, de todos os objetos necessários para a vida, mas estes possuiriam uma espécie de chip com um dispositivo de localização. Através dele os objetos poderiam ser ativados para uso ou colocados à parte, estocados ou simplesmente desmaterializados. Seriam agrupados de acordo com categorias, como superfícies (piso, parede, mesa, bancada), formas, materiais, cores, sons, cheiros, níveis de conforto, tempo de uso, tipo de uso, frequência de uso, etc. Outras categorias poderiam ser programadas pelo usuário. Dessa forma, seria possível ao morador desejar, em determinado momento, um ambiente composto somente por superfícies horizontais, vermelhas e confortáveis, por exemplo. (idem, p.40)

A memória pessoal do morador desse espaço seria composta por marcas efêmeras, como pegadas, impressões digitais, marcas deixadas por copos ou batom, marcas delimitadas pela presença ou ausência de

⁵ Tradução livre

poeira. Trata-se, para Bloom, de uma casa desprovida de arquitetura e de rituais de ocupação, onde todos os objetos, desmaterializáveis, teriam qualidades genéricas e seriam desprovidos de design. Gosto pessoal e estilo seriam eliminados. A única constante do espaço seria a possibilidade infinita de mudanças, de combinações possíveis. (idem, p.42-43)

Assim, sua intenção parece ser de eliminar o design enquanto mediador da relação sujeito/objeto, transformando o usuário no próprio designer: “a relação da pessoa com seu espaço de vida aumentará de tal maneira que ela deverá se tornar consciente de cada escolha”. O interior não será mais um espaço de escape. Para viver nele, o morador deverá desenvolver “consciência do uso do espaço”, já que ele só poderá ser “ativado” por escolhas conscientes. (idem, p.43)

Mas se no século XIX o surgimento da noção de “obra de arte total” se dava pela possibilidade de personalização dos objetos da esfera doméstica, hoje, no entanto, essa possibilidade se expande para objetos que estão além dela, como computadores e celulares, que funcionam como próteses de nosso corpo e exercem influência decisiva nas formas de vida contemporâneas. Nesse sentido, Bloom não nos livra do peso destes objetos, pelo contrário, eles ganham uma presença preponderante em suas propostas.

Afirma a artista que seu intuito era conceber “um molde que pudesse ser preenchido por qualquer conteúdo”, um espaço que não prescrevesse nenhum modo de vida e que não restringisse a liberdade do indivíduo de escolher e criar seu próprio ambiente – a casa deveria ser imaginada e “programada” de acordo com os desejos do usuário. Mas quais significados podem ser encontrados por trás dessa abstração do espaço de moradia que retira dele as qualidades próprias de tudo o que pode ser considerado específico e pessoal?

Consideremos o desenvolvimento do capitalismo em sua última fase e os novos modos de vida criados por ele. A reorganização do processo produtivo iniciada em 1980 passou a exigir do trabalhador um alto grau de flexibilização, interligando exigências de autonomia e precarização do trabalho, extinguindo antigas garantias e ampliando a oferta de oportunidades temporárias que exigem adaptações dos indivíduos: eles precisam se modificar “ao sabor das situações que encontram”. Tais mudanças acarretam também transformações na esfera das relações privadas. Na vida afetiva e familiar, junto com as instabilidades dos vínculos na esfera do trabalho, ampliam-se os compromissos frágeis e de curto prazo. As tecnologias digitais e de comunicação intensificam o trabalho, eliminando a existência do tempo não produtivo, fazendo com que sua lógica seja introduzida na própria esfera doméstica. Nesse contexto, cria-se uma indistinção cada vez maior “entre tempo de trabalho e tempo fora do trabalho, entre amizades pessoais e relações profissionais, entre o trabalho e a pessoa que o realiza” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009: 420-422).

Sabemos que, no século XIX o interior doméstico foi configurado como o reino da manutenção dos vínculos, das relações pessoais, da permanência, da tradição e da memória, de tudo o que podia ser resguardado das relações comerciais. Mas com o capitalismo tardio as identidades profissional/calculada e pessoal/desinteressada foram achatadas: o mundo dos negócios começou a comprometer a vida do trabalhador em sua totalidade, desaparecendo, assim, a esfera da vida privada como algo oposto ao trabalho (idem, p.468).

Diante de tais condições surge, segundo Boltanski e Chiapello, uma das principais tensões que passam

a habitar o mundo contemporâneo: a tensão entre o “ser alguém” e o “ser flexível”. Para não deixar passar nenhuma oportunidade de promoção, o trabalhador necessita “ser flexível”, adaptável e maleável, mas ao mesmo tempo, para não tornar-se descartável, deve “ser alguém”, dotado de características distintivas e intrínsecas, como sua especificidade, sua personalidade e sua essência. Mas na prática, contraditoriamente, o mundo do trabalho exige que estas características pessoais não sejam permanentes, mas que possam ser adotadas conforme as circunstâncias. Ele exige dos indivíduos “destreza, desprender-se, desligar-se, liberar-se” para constantemente “engajar-se numa nova relação, num novo projeto” (idem, p 466-68).

Assim, parece que o espaço proposto por Bloom - um molde para ser preenchido por qualquer conteúdo, desprovido de permanências e singularidades - responde exatamente a esta demanda. Sua proposta parece mais comprometida com o “ser flexível” e menos com o “ser alguém”, e talvez por isso nos cause tanto incômodo.

Se os elementos necessários para a construção da personalidade, de uma “identidade mais profunda que constitui e singulariza” cada pessoa, se transformam simplesmente em dados efêmeros e digitais, deletáveis a qualquer momento, como garantir que uma pessoa não se transforme em mera abstração, “definida minimamente por um corpo e por um nome próprio a ela vinculado”? Sem a existência de um lugar deslocado da lógica do sistema econômico, no qual seria possível a construção de relações não passíveis de mercantilização, qual espaço/situação permitiria ao sujeito desenvolver conteúdos “desinteressados”? O que lhe permitiria “desacelerar, adiar, retardar, espaçar” as coisas, as tarefas e os acontecimentos, criando o tempo necessário para a reflexão, para o desenvolvimento de valores, de capacidade de discernimento, de julgamento, escolha e decisão, que remetem a categorias mais amplas, coletivas e universais, deixando de lado a “estreiteza da mera individualidade”? (idem, p.475).

Nesse sentido, os trabalhos de Barbara Bloom aqui analisados se apresentam como táticas de demonstração das condições atuais de vida através de sua exacerbação, táticas que muitas causam incômodo ao beirar o absurdo. Tais trabalhos nos levam a olhar para futuro para que possamos, de alguma forma, repensar o presente.

Referências Bibliográficas

BLOOM, Barbara; HIKEY, Dave and TALLMAN, Susan. **Collections of Barbara Bloom**. New York: Steidl/ICP, 2008.

BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FOSTER, Hal. **Design and Crime**. In: COLES, Alex (ed.). *Design and art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007, p. 66-73.

NOEVER, Peter (ed.). **Trespassing: Houses x Artists**. Ostfildern Germany: Hatje Cantz Publishers, 2003.